AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KÖNIGLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN



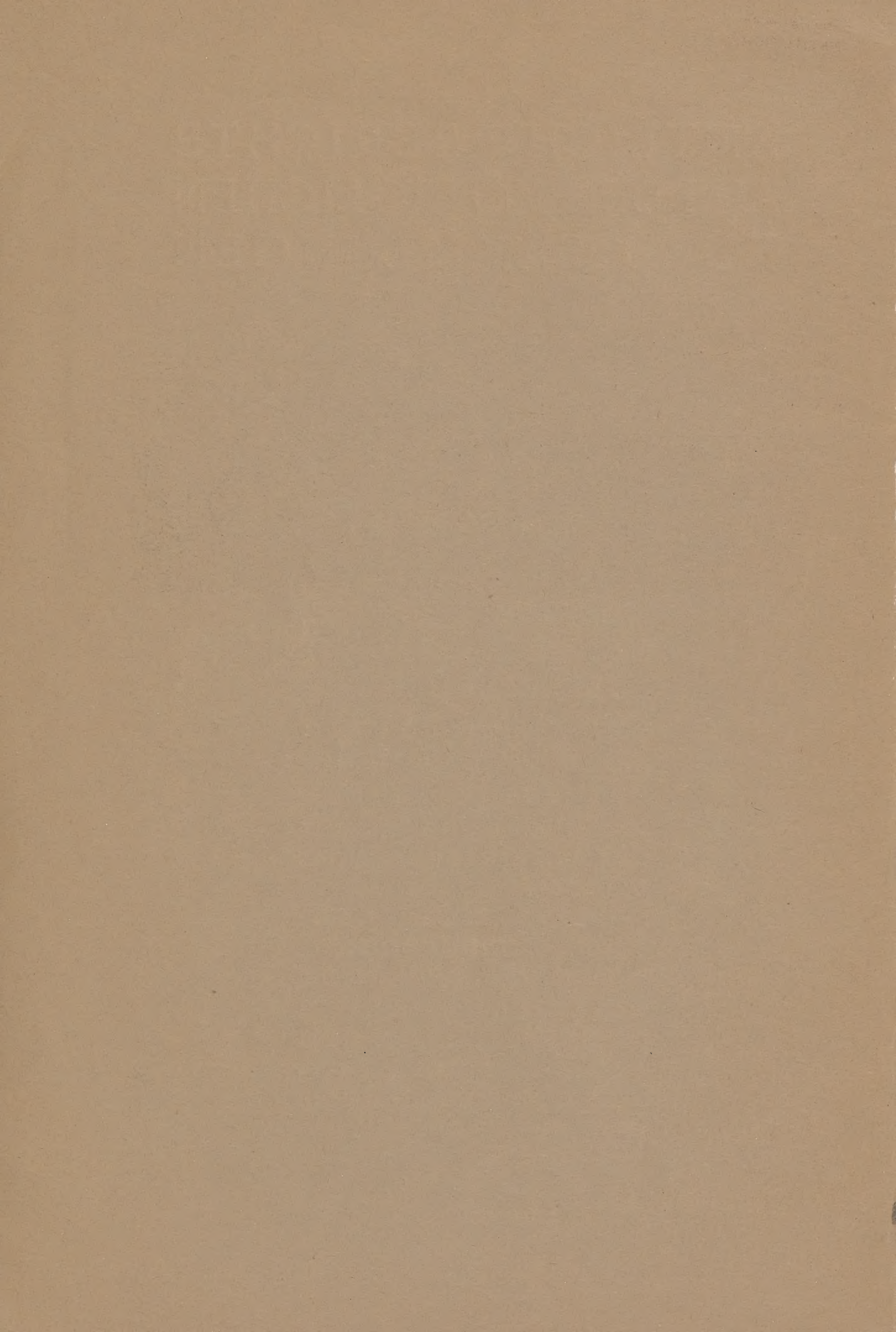
MONATLICH ERSCHEINENDES BEIBLATT ZUM JAHRBUCH DER KGL. PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN

PREIS DES JAHRBUCHS MIT DEM BEIBLATT 34 MARK, DES JAHRGANGS DER AMTLICHEN BERICHTE ALLEIN 5 MARK, EINZELNE NUMMER DER BERICHTE 50 PFENNIG

XXX. JAHRGANG

NR. 10 • JULI 1909

BERLIN • G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG



XXX. JAHRGANG, Nr. 10 BERLIN, JULI 1909

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KÖNIGL. KUNSTSAMMLUNGEN

ERSCHEINEN MONATLICH • PREIS DES JAHRGANGS 5 MARK, DER EINZELNEN NUMMER 50 PF. • G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG



Abb. 141

ZWEI FLORENTINISCHE PREDELLENBILDER DES QUATTROCENTO

Fra Giovanni Angelico da Fiesole, den die Künstlerlegende zum frommen, weltabgewandten Maler gestempelt hat, ist in Wahrheit keineswegs blind an den rein künstlerischen Problemen seiner Zeit vorübergegangen. Seine spätesten Arbeiten — die Fresken der Nikolauskapelle im Vatikan — betonen Renaissancemotive in der Architektur und sind, was noch wichtiger ist, von erstaunlicher Raumillusion und energischer Plastizität der einzelnen Figuren. Man kann in seinem Œuvre ein allmähliches Fortschreiten zu diesem Können, dieser Stilstufe verfolgen; und eine späte, wichtige Etappe auf diesem Wege wird durch die Klage um den hl. Franz, die jüngste Erwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums, vertreten (Abb. 141, H. 29 cm, Br. 70,3 cm). Es stammt aus England, Crowe und Cavalcaselle haben es in der Sammlung Fuller-Maitland und vorher in der Sammlung Farrer gesehn. Über seine Herkunft, d. h. seine Zugehörigkeit zu einem größeren Altarwerk, ist Sicheres noch nicht ermittelt worden. Zwar hat man auf das Altarbild der florentinischen Akademie aus S. Bonaventura al Bosco — im Mugello — hingewiesen (Br. 1,72 m), da es auf gleicher Stilstufe (c. 1440) wie die Predellentafel steht, und zu den adorierenden Heiligen hier auch der Mönch von Assisi gehört. Die Totenklage ist aber etwas breit für diese Stelle, und gegen den Einwand, sie wäre bei unverkröpfter Predella immerhin möglich, erhebt sich ein anderer: die Pietà mit sechs Heiligen in der florentinischen Akademie soll auch aus dem Kloster del Bosco stammen. Und eine Zugehörigkeit zu dem andern Altar der florentinischen Akademie, aus dem Dominikanerinnen-Kloster, verbietet sich aus stilkritischen Gründen; er ist primitiver, muß früher entstanden sein.

Die Komposition schließt sich an Giottos bekanntes Fresko in S. Croce an, doch hat Angelico die Szene mehr in die Breite gezogen, er bringt mehr Figuren auf die Bühne und gibt ihnen ein anderes Verhältnis zu der umschließenden, hellfarbigen Architektur. Sehr zart ist die Klage um den heiligen Sänger der Weltliebe interpretiert, sie mischt sich mit dem ehrfürchtigen Staunen über des Toten Stigmata.

Die Tafelbilder Fra Angelicos leiden häufig an starker Buntheit, an lichten, grellen Farben; hier ist durch die Fülle der braunen Kutten ein beinahe toniger Gesamteindruck erreicht. Die feinfarbige Monotonie der Mönchsgewänder wird aber durch das gelbrote Leichentuch und das kühlrote Gewand des davor Knienden, links durch die bunten Gewänder des Bischofs und der profanen Assistenzfiguren in Rot, Blau und Grün, rechts durch den Chorknaben in Weiß und Blau und durch eine grüne Fahne unterbrochen.

Dazu zartblauer Himmel, Ziegeldächer; als kleinere Farbenflecke sind die roten Gebetbücher betont. Vielleicht sind in den weltlichen Zuschauern die Auftraggeber porträtiert, und es gelingt, ihre Persönlichkeit und dadurch die Herkunft des schönen Bildes festzustellen.

Angelicos Schüler und sein Gehilfe in Orvieto und Rom, Benozzo di Sese (Gozzoli), ist wie die jüngeren Ghirlandaio und Carpaccio in erster Linie ein Chronist gewesen, denn die heiligen Geschichten werden ihm mehr und mehr zum Vorwand, das Toskana des Quattrocento zu schildern mit all seinen Erscheinungen und Bräuchen. Und wenn in seinen Altarbildern, in thronenden und adorierenden Gestalten sein Mangel an Formgestaltung und feinerer Durchbildung beinahe nie zu übersehen ist, seine Erzählungen sind fast immer sehr erfreulich, weil sie schlicht, doch sehr anschaulich und voll von intimen Einzelbeobachtungen sind. Freilich, die meisten sind Fresken, und von seinen Predellenbildern sind nur sehr wenige erhalten. Die Erwerbung eines solchen mit dem Zenobiuswunder für das Berliner Museum (Abb. 142) muß dadurch um so wertvoller erscheinen. Das Bild ist seit Jahrzehnten in der Literatur bekannt, hat seitdem den Besitzer öfters gewechselt und war zuletzt in der Sammlung Rudolph Kann (Paris). Es hat zuerst Masaccios Namen getragen, ist dann als Pesellino angesprochen, doch ohne Zweifel eine besonders gute Arbeit Gozzolis. Er malte die Altartafel, zu der unser Predellenstück gehörte, 1461/62 für die Confraternità della Purificazione in Florenz; das Hauptbild, die Madonna mit Heiligen, ist 1855 in die National Gallery in London gelangt, ein anderes Fragment der Predella, »S. Domenico heilt einen Knaben«, kam in die Brera; ein drittes Stück besitzt die Galerie von Windsor Castle. Die Erhaltung der Bilder ist besonders gut, was aus der einstigen Aufstellung in der stillen Kapelle ja ohne weiteres erklärlich ist. Der Vertrag der Brüderschaft mit dem Maler ist für die Staffelbilder besonders wichtig, denn er bedingt auch für sie die ganz eigenhändige Ausführung durch Benozzo aus. Sie stehen denn auch keineswegs hinter dem Hauptbilde zurück, ja übertreffen es in mancher Beziehung.

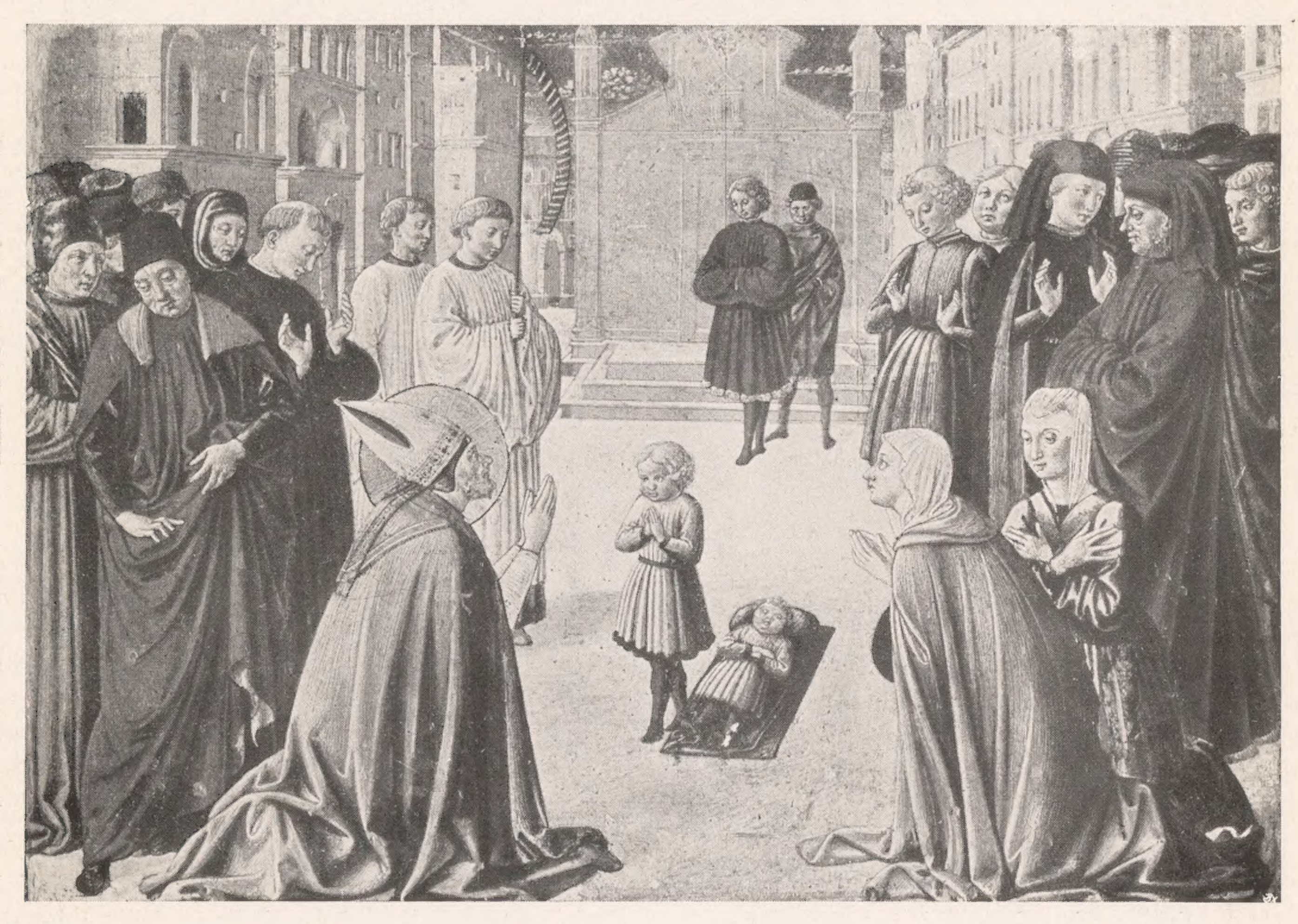


Abb. 142

Der Zusammenklang der leuchtenden Farben ist sehr frisch und heiter. Die Gewänder in Zinnober, Blau, Oliv und kühlem Kirschrot, das in dem Licht nach Gelb changiert, stehen vor weißlich kühlen Häuserwänden und dem gelberen Ton in Kirchenfassade und Erdboden. Der Ausdruck der Klage, mehr noch des bedächtigen Staunens ist bei den einzelnen Hörern prachtvoll individualisiert, dazu kommen reizvolle Einzelbeobachtungen, wie etwa die der modischen Gesten, die Hände in den Ärmeln zu verstecken, und die feine Differenzierung des grünlich

bleichen Knaben, der am Boden liegt, mit dem erweckten mit rosig zartem Teint.

Das Altarbild der Purificazione entstand gleichzeitig mit dem in Perugia (1461), bald nach den Fresken des Palazzo Riccardi (1459) und wenige Jahre vor denen in S. Gimignano (1465/66). Man sieht in diesen Werken, speziell im Zug der heiligen drei Könige in Florenz, den Höhepunkt der Benozzischen Kunst. Der Einfluß Fra Angelicos ist noch erkennbar am Geschmackvollen, Feingeformten und an den lichten, heiteren Farben. Der Reichtum der Erscheinungswelt ist hier viel eindringlicher erlebt als in den älteren Arbeiten in Montefalco, und in den späten Malereien Pisas fehlt das Korrektiv, die Erinnerung an den mönchischen Lehrer: derbe Formen und plumpe Stellungen sind dort sehr viel häufiger als in den Jahren des Zenobiusbildes.

Die Szene, der Bischof Zenobius heilt den Knaben einer französischen Rompilgerin, ist in Florenz nicht selten dargestellt; sie soll sich ja beim Ausgang des Borgo degli Albizzi vor der heute abgerissenen Kirche S. Pier Maggiore zugetragen haben. Noch heute erinnert eine Tafel am Palazzo Altoviti an die Lokallegende.

SCHOTTMÜLLER

LEONHARD POSCH

Seit anderthalb Jahrzehnten sind wir gewohnt, von der Wiedererweckung der Medaille zu lesen und zu hören, die sich in Frankreich vollzogen und von dort aus nicht nur in ganz Europa, sondern auch in Nordamerika sich ausgewirkt habe. Unumwunden ist anzuerkennen, daß die Kunst eines Chaplain und Roty einen Gipfelpunkt bezeichnet, und es kann nicht im geringsten geleugnet werden, daß sie einen belebenden Einfluß besonders auf die deutsche Kunst ausgeübt haben. Aber ebensowenig wie die Vorbildlichkeit der französischen Medailleure als eine unbeschränkte anzusprechen ist, die deutschen Künstler vielmehr mit Recht ihre Unabhängigkeit und Eigenart zu wahren bestrebt sind, so können die Franzosen auch der Zeit nach nicht als die ersten Lehrmeister gelten. Mag man auch die moderne französische Bewegung über Ponscarme hinaus bis auf David d'Angers zurückverfolgen, der im Jahre 1814 sein erstes Porträtmedaillon geschaffen hat, das ganze Jahrhundert hindurch hat Berlin Medailleure und Bildhauer besessen, die sich immer wieder mit Glück in der Gußmedaille versucht haben, die ja den größten Ruhmestitel der Pariser Künstler bildet. Echtermeier, Siemering, Lürßen, Wolf, Janda, Fischer, Afinger, Brandt und an ihrer Spitze Gottfried Schadow bilden eine geschlossene Folge, welche der deutschen Gußmedaille unmittelbar hätten zum Siege verhelfen müssen, wenn nicht die politische und wirtschaftliche Neubildung unseres Volkes mit ihrer Beanspruchung aller Kräfte der Entwicklung der Medaillenkunst zunächst noch empfindlicher entgegengetreten wäre als andern Kunstübungen. Und ihnen allen voran hat in der schweren Zeit vor hundert Jahren in Berlin Leonhard Posch (Abb. 150) als Medailleur gewirkt, hervorragend wie durch seine Fruchtbarkeit so durch den Charakter seiner Kunst, und auch die Achtung der französischen Gewalthaber in dem Grade erworben, daß er für einige Jahre nach Paris übergesiedelt ist und dort vermutlich dem Künstler von Angers die Anregung zu seinen Porträtmedaillons gegeben hat. Andauernd haben seine Werke in den Königschlössern wie in den Bürgerhäusern die Wände geschmückt, aber die Geringfügigkeit des verwendeten Materials hat Menschenalter hindurch Kunstwerke und Künstler übersehen und in Vergessenheit geraten lassen, bis vor kurzem etwa gleichzeitig der Wiener Kollege Herr Reg.-Rat Dr. Domanig und Fräulein H. Lehnert, die ihrem Großvater Brandt pietätvoll nachspürende Berliner Künstlerin, Zutritt fanden zu den wesentlichen Teilen seiner künstlerischen Hinterlassenschaft und nunmehr nach mancherlei Verhandlungen durch das hilfsbereite Eintreten des Herrn Geh. Reg.-Rats Dr. Rosenthal eine noch größere Masse im Münzkabinett zu bergen gelungen als schon für die k. k. Hofmuseen gewonnen ist. Denn Leonhard Posch war ein Österreicher, im Jahre 1750 im Zillertal geboren und frühzeitig von der Kaiserin Maria Theresia zur Ausbildung als Bildhauer nach Wien gezogen; Rücksichten auf seine Gesundheit zwangen ihn der Großplastik zu entsagen und führten ihn nach Neapel, wo die altüberlieferte Kunst der Gußmedaille ihm wohl zuerst nahe trat; nach Berlin ist der Künstler auf einem Umweg über Hamburg erst im Jahre 1804 gelangt, aber durch Schadow von Anbeginn an als berufener Porträtist gefeiert, gleichzeitig bei der Kgl. Eisengießerei und der Porzellanmanufaktur beschäftigt und unter die akademischen Künstler aufgenommen, hat er sofort eine ungemein rege Tätigkeit entwickelt und mit ihr in den weitesten Kreisen der Bevölkerung lebendigen Anklang gefunden. Die breiten Formen der Wiener Schule zugunsten der straffen Art Schadows aufgebend, hat er in rascher Folge die köstlichen Bildnisse des jugendlichen Herrscherpaares (Abb. 145 Friedrich Wilhelm III.) geschaffen, die Porträte selbst zwar im wesentlichen wiederholend, aber an dem Drum und Dran der Kleidung, des Schmuckes und sonstigen Beiwerks beständig wechselnd, die nicht minder reizvollen Medaillen der Prinzen und Prinzessinnen des Königlichen Hauses, der Geschwister und Vettern der Majestäten, zuvorderst des genialen Louis Ferdinand, der Prinzeß Friederike, der liebreizenden Marianne und der Schar der könig-



Abb. 143 und 144



Abb. 145 und 146



Abb. 147—150

lichen Kinder (Abb. 148 Prinz Wilhelm [der Kaiser] — Abb. 147 Prinzeß Luise, die spätere Prinzeß der Niederlande), diese, die herrlichsten Gegenstücke zu des Raimund Faltz Schaumünze auf den Kurprinzen Friedrich Wilhelm, von einer unübertrefflichen Anmut und Frische und daneben die weit zahlreicheren Porträte der Staatswürdenträger, der Offiziere, Beamten und Gelehrten und nicht minder auch der Vertreter der erwerbenden Bürgerschaft, ihrer Frauen und Töchter; unter den ersten, noch mit der Jahreszahl 1804 versehen, das Bildnis Archenholds, des Geschichtschreibers des Siebenjährigen Krieges. Die jäh über den Staat hereinbrechende Katastrophe der Schlacht bei Jena, die jede andere Kunst niederhielt, vermehrte nur die Aufträge des an allgemeiner Schätzung dauernd wachsenden Medailleurs. Denon hat seine Bedeutung sofort erkannt; kurz nach seinem Einzuge in Berlin hat Napoleon dem Künstler Gelegenheit gegeben, sein Bild nach dem Leben zu formen; und dem Beispiele ihres Kaisers folgten alsbald seine Marschälle und Generale, seine Minister und Beamten und nicht minder ihre Damen; zu einem Scharnhorst (Abb. 146) und Blücher, einem Nettelbeck und Schill gesellte sich der französische Kommandant der Stadt Berlin und mit ihm zugleich Madame Hulin (Abb. 144), zu den Burghardt, Heim, Hermstädt, Klapproth, Willerding stellen sich die Barbier, Bignon, Daru. Auch Karl August von Weimar ist von Denon im Jahre 1807 dem Posch zugeführt, und als eine Folge dieses Zusammentreffens haben außer der großherzoglichen auch wohl die Medaillen auf die Weimarer Dichterfürsten zu gelten, Herder und Wieland, Schiller und Goethe, zu denen zum Teil Skizzen von Kügelgen die Grundlage geliefert zu haben scheinen, während die letztgenannte in engem Anschluß an Schadows Büste entstanden ist. Im Jahre 1810 vollständig von den Siegern in Anspruch genommen, hat der Künstler in der französischen Hauptstadt mit gleichem Eifer und Erfolge gearbeitet und zahlreiche Herren und Damen der Pariser Gesellschaft in plastischen Bildern verewigt, wenn schon nur wenige Stücke außer dem Künstlernamen auch den der Stadt Paris tragen, schließlich selbst noch nach der Völkerschlacht bei Leipzig außer einer neuen Medaille auch eine Statuette Napoleons nach dem Leben geformt, und unmittelbar nach dem Sturze des Gewaltigen ihnen eine Nachfolge in Medaillen auf den König Ludwig XVIII. und dem Herzog von Berry gegeben. Noch im Jahre 1814 auf Betreiben seines Schwiegersohnes Loos nach Berlin zurückkehrend, hat dann Posch von neuem, länger denn anderthalb Jahrzehnte, seine Kunst in erster Linie dem preußischen Königshause gewidmet, in immer sich erneuerndem Wechsel ein Bild des Königs nach dem andern geschaffen, die Züge der im Militärdienst heranwachsenden Prinzen, vor allen auch unseres Heldenkaisers, wiederholt festgehalten und ihren in Schönheit erblühenden Schwestern (Abb. 143 Prinzeß Charlotte, die spätere Kaiserin von Rußland) mit der ganzen Poesie seiner Künstlerschaft sich gewidmet, so daß wohl ein Zweifel darüber bestehen kann, welchem unter all diesen lieblichen Mädchenbildern der erste Preis zuzuerkennen sei, sicher aber kein Fürstengeschlecht auch nur etwas Ähnliches dem entgegenzustellen vermag. Und zu den Prinzen und Prinzessinnen aus Hohenzollernstamm treten alsbald der Russe, der Niederländer und der Mecklenburger, welche die Prinzessinnen heimgeführt, tritt die Kronprinzessin Elisabeth, tritt das nahe verwandte Haus der Radziwill, tritt von neuem der Großherzog Karl August, der den Künstler 1827 nach Weimar beruft, außer dem eigenen Bildnis auch die der Seinigen, auch der Prinzeß Marie und Auguste, des neuen Reiches erster Kaiserin, gestalten läßt und auch Goethe zusendet mit der Aufforderung, ihm das halbe Haupt willig hinzuhalten und dazu freudebringend auszusehen, treten die Herzöge und Herzoginnen von Bernburg, Dessau und Köthen, von Oldenburg und Strelitz, die russischen Großfürsten, die Könige von Dänemark und Schweden, Ernst August von Cumberland und Georg IV. von England. Und doch war Posch auch damals keineswegs ein höfischer Künstler; weit zahlreicher noch als die fürstlichen Porträtmedaillen sind seine übrigen Werke, und die gelten dem ganzen Berlin. Der Graf von Stolberg und Alexander von Dohna, der Minister von Bülow mit Frau und Tochter und dem Schulenburger Schwiegersohn, Bernstorf, Eichhorn, Kamptz, Kircheysen und Ladenberg, Gneisenau mit Sohn und Tochter, Tauenzien, v. Köckeritz, v. Röder und Brause, des Prinzen Wilhelm Militärgouverneur, Humboldt, Rauch und Hitzig, Görke, Gräfe, der alte Heim und Rudolphi, Himmel, der Bischof Sack, Klewitz, Justizrat Bote mit Frau und Schwägerin, Direktor Rosenstiel und Frau, Oberbergrat Gerhard und Beust, Hofrat Henschlin und Dombert, Kabinettsrat Albrecht, Köls und Weise, Dr. Meier und Dr. Vollhardt, die Catalani und die Neumann Sessi, die Bethmann und die Hengstmann, Eleonore Posch und Lotte Loos (Abb. 149), Frau Kaufmann Bisch und Frau Konditor Fuchs, der Zuckersiedemeister Tiedemann und die Kinder des Pfarrers Trinius haben des Künstlers Atelier belebt, und noch größer und wohl nicht minder verschiedenartig ist der Kreis derjenigen, auf die er gleichfalls Medaillen geformt hat, ohne daß ihre Namen bisher festzustellen gelungen ist; aller Geist und jedes Verdienst, jedwede Schönheit hat ihm gesessen, und allen ist er gerecht geworden: dem Greise und dem Kinde, dem Genius und dem Spießbürger, dem Gelehrten und dem Beamten, dem geistlichen Herrn und dem Kriegsmann, der

Schauspielerin und der Prinzessin, der Matrone und der Braut, dem hohen Kleide und der freien Büste, der Haube und dem offenen Haar, dem Geschmeide und dem Zopfe, dem Leibrock und den Vatermördern. 675 Porträte sind da bereits vereinigt, und es ist nicht ohne Aussicht, diese Zahl noch um ein beträchtliches zu vermehren; das ganze eine Verkörperung der Stadt Berlin zur Biedermeierzeit so reichhaltig und derart getreu, daß selbst nicht das Nürnberg und Augsburg der Reformationsjahrzehnte sich eines Mehr zu rühmen vermögen. Aber von all diesen kleinen Kunstwerken sind als Bronzegüsse nur die Medaille auf Goethe aus dessen eigenem Besitze, die Wielandmedaille und einige wenige Wiener Stücke bekannt. Berliner Bronzen kennt man nicht nur gegenwärtig nicht, sondern sind wahrscheinlich überhaupt niemals hergestellt, nicht weil die engen Verhältnisse der Zeit solch einen Aufwand nicht gestattet hätten, sondern weil die Eisengüsse der Kgl. Eisengießerei als modern alles beherrschten; doch auch an solchen ist nur ein geringer Bruchteil nachzuweisen. Noch geringer ist die Zahl der erst vor kurzem ans Licht getretenen Bleigüsse, die im wesentlichen Modellzwecken gedient haben werden, wie sie ja auch überwiegend als Erbschaft der alten Eisengießerei an das Kgl. Hüttenamt zu Gleiwitz gelangt sind. Weitaus überwiegend wird man sich an Abgüssen in feinem Gips haben genügen lassen; weiß auf farbigem Grund, zumeist blau, aber auch rosa, grün und braun, auch wohl in den Porträten selbst getönt, trifft man sie bisweilen unter Glas in schmalen Birnenholzrahmen in Berliner Privathäusern. Eisen- oder Bleigüsse sind jedoch in dem vereinigt gebliebenen Nachlaß überhaupt nicht, und auch wohlerhaltene farbige Abgüsse sind in ihm nur in einigen wenigen Stücken vertreten; sorglos behandelt, sind sie gleich den weißen Gipsabgüssen durchweg verstaubt und vielfach angestoßen. Aber der Wert unseres Schatzes beruht auch nicht auf ihnen, sondern auf den Gußformen aus Gips, die bei ihrer Negativität an sich nicht so leicht verletzlich und zudem durch Wachstränkung widerstandsfähiger gemacht das Jahrhundert ziemlich unangefochten überdauert haben. Denn daß es sich dabei um die Originalformen handelt, welche dem Künstler einst selbst zur Herstellung seiner Kopien gedient haben, beweisen nicht nur gelegentliche Vermerke, die ein Negativ als fertig zum Ausgießen oder ein Positiv als zur vorläufigen Feststellung der Ähnlichkeit ausgegossen bezeichnen, sondern lehren vornehmlich die mit rotem Wachs an ihnen vorgenommenen Korrekturen, die Umformung des Büstenabschlusses, die Mehrung der Ordenskreuze, die Änderung der Epauletten, die Zufügung eines Diadems auf dem Haupt der Königin Luise, die Umhüllung der antik nackten Büste Scharnhorsts mit dem Generalsmantel. Es liegt bei diesen Korrekturen das gleiche Verfahren vor wie bei den ursprünglichen Modellen, nach denen diese negativen Gipsformen abgegossen sind, denn auch sie sind aus rotem Wachs hergestellt. Leider ist von diesen Wachsmodellen nur ein einziges Exemplar bei den Gipsen geblieben, die Büste des Herzogs von Köthen, doch gelingt es hoffentlich, noch weitere Vertreter aus ihren Verstecken hervorzulocken und mit dem übrigen zu vereinigen. Durchweg sind sie von der nämlichen Größe wie die erstrebten Metallgüsse; hat es sich aber darum gehandelt, diese in unterschiedlichen Größen zu erzielen, so hat der Künstler nicht verschiedene selbständige Wachsmodelle geformt, sondern er hat von dem größern Metallguß auf mechanischem Wege mit Hilfe eines Storchschnabels die verkleinerten Modelle aus Speckstein und Alabaster gewonnen. Vierzig derartige Verkleinerungen beweisen unwiderleglich, daß das zumeist gepriesene Charakteristikum der modernen französischen Medaille keineswegs in einem neu entdeckten, sondern nur in einem verbesserten Verfahren besteht, welches ein halbes Jahrhundert, bevor es in Paris zur Herrschaft berufen, in Berlin zum ersten Male nachweisbar angewendet ist. Diesen Porträtdarstellungen geht schließlich noch eine Anzahl von Posch geformter religiöser Darstellungen zur Seite, Christusköpfe, Madonnenbilder, Apostelgestalten, offenbar Verlagsartikel der Eisengießerei gleich den Plaketten mit Architekturbildern und den Neujahrskarten, die zwar von derselben Hand zeugen, aber doch einen andern Geist atmen, wie sie ja auch tatsächlich in Anlehnung an andere Kunstwerke, an Kupferstiche und Gemälde, darunter die Raffaels Madonna della Sedia, entstanden sind. Freie Schöpfungen zu gestalten hat dem Künstler offenbar die Phantasie gemangelt, und so sind seine Medaillen durchweg einseitig geblieben, wie ja auch die deutschen Medaillen des XVI. Jahrhunderts zu einem guten Teil nur einseitige Konterfette bieten oder nur in Wappenbildern einen Schmuck für ihre Kehrseiten erhalten haben. Darüber hinaus an die großen Vorbilder des italienischen Quattrocento angeknüpft zu haben bleibt das ungeschmälerte Verdienst der modernen französischen Künstler.

MENADIER

ASIATISCHE KUNSTABTEILUNG

JAPANISCHE PORTRÄTE

Der chinesischen und japanischen Porträtkunst stehen die europäischen Kritiker der ostasiatischen Malerei meist ziemlich ablehnend gegenüber; nicht ganz mit Unrecht, wenn diese Mißachtung in der Regel auch in ungenügender Kenntnis dieser Bildniskunst wurzelt. Die ostasiatische Malerei hat ihr Ideal weniger in der Nachbildung

des Individuellen als in der Darstellung des Allgemeinen gesucht; und es ist charakteristisch genug, daß das malerische Œuvre der Mehrzahl ihrer großen Meister kaum ein Porträt aufweist, während im Westen fast jeder bedeutende Maler sich gelegentlich oder hauptsächlich im Porträt versucht und mancher Meister von bescheidener Begabung doch auf diesem Gebiete Tüchtiges geleistet hat. Im Osten steht die Persönlichkeit niedriger im Preise als bei uns. Der verhältnismäßig geringen Begabung der ostasiatischen Künstler für die Auffassung des Individuellen entspricht denn auch ein verhältnismäßig geringes Verlangen des ostasiatischen Publikums nach der Darstellung des Individuums. Das bürgerliche und höfische Bildnis, das den europäischen Meister vor immer neue, individuelle Probleme stellte, hat in Ostasien keine Stätte. Hier, wo die westliche Betonung der Persönlichkeit, der bedeutenden wie der unbedeutenden, beinahe als Ungehörigkeit erscheint, hat eigentlich erst der Tote Anrecht auf ein Bildnis — namentlich in dem rasch und gern vergötternden Japan. Die japanischen Bildnisse, vor allem der früheren Zeit, sind fast immer nicht nur posthume, sondern Kultbilder; es ist kein Zufall, daß fast alle älteren Porträte Tempelbesitz sind oder waren, mit Ausnahme etwa der Serien der 36 klassischen Dichter und ähnlicher Figuren, die zum Hausrate des Literaten gehörten. Dieses Gefühl des Abstandes, das für die japanische Porträtkunst bezeichnend ist, verleiht ihr ihre beste künstlerische Qualität, eine eigentümliche innere Ruhe, die dem europäischen Bildnis so häufig versagt ist. Als Porträte überzeugen japanische Bilder nur sehr selten, aber sie wirken fast immer vornehm. Pose ist dem japanischen Bildnisse völlig fremd.

Auch das schöne Bildnis des Kaisers Saga (786 bis 842), das die ostasiatische Kunstsammlung dem Herrn Generaldirektor Dr. Bode verdankt (Abb. 151, hoch 127, breit 68,5 cm, Seide, Deckfarben), gehörte einst einem Tempel an — nach den Feststellungen des Prof. Kurokawa Mayori (Kōkogwafu V. 69) dem Tōji bei Kyōto, dem Haupttempel der Shingonsekte. Später kam es in den Besitz eines Priesters des Kanshōin in Tōkyō, von dem es erworben wurde. In feierlichster Zeremonialtracht, grünem, mit Hōōvögeln und Paulownia, den kaiserlichen Symbolen, in Gold durchwirktem Kleide, schachbrettförmig gemustertem Unterkleide und langer Hofschleppe, auf dem Haupte das schwarze kaiserliche »Kwan«, in den vom Kleide verdeckten



Abb. 151

Händen das Würdezeichen »Shaku«, sitzt der Herrscher auf der buntberandeten, seidenbespannten Matte, dem Gyokuza, das der allerhöchsten Person vorbehalten ist — äußerlich bis in das Detail der Barttracht ein chinesischer Kaiser

Abb. 152

der T'angzeit, deren Tracht und Etikette der kaiserliche Hof bis in die neueste Zeit hinein mit geringen Veränderungen festgehalten hat. Um so japanischer berührt die Malerei des Standschirms, der den Hintergrund bildet, eine Frühlingslandschaft im reinsten Tosastil, dem europäischen Auge kaum als Landschaft erkennbar, wahrscheinlich aber eine Ansicht jener Hügelkette im Nordwesten von Kyōto, an deren Rande der alternde Kaiser sich seine Sommerresidenz erbaute — den heutigen Daikakuji — und wo er auch begraben liegt. Unten sind, rein dekorativ, nicht dem Raume untertan, zwei goldgemusterte »Shikishi« angebracht, Buntpapiere, wie sie der japanische Poet als Träger der 31silbigen Kurzgedichte zu verwenden pflegt, hier wohl ein Hinweis auf die poetischen Talente des begabten Fürsten. Die Inschrift am oberen Rande kennzeichnet das Bild als Teil einer Folge; möglicherweise bildete es mit einem Bildnisse des Denkyōdaishi (767—822), des Gründers der Tempelstadt auf dem Hieiberge, ein Paar.

Der geistigen Bedeutung des Fürsten, der zu den größten Herrscherpersönlichkeiten in der langen Reihe der Tennō gehört, wird das etwas gleichgültige, unbelebte Antlitz nur wenig gerecht. Offenbar aber hat sich der Künstler bemüht, den markierten Zügen, deren tiefe Furchen im Verein mit dem grauen Haupt- und Barthaare dem Kaiser beinahe das Aussehen eines Sechzigers verleihen, ein recht individuelles, porträthaftes Gepräge zu geben. Das Bild ist indessen keineswegs nach dem Leben gemalt oder auch nur zu Lebzeiten des Kaisers entstanden. Die schön geschriebene Goldlackbezeichnung des Kastens, die mit geringer Wahrscheinlichkeit dem priesterlichen Prinzen Sondō, einem Sohne des Kaisers Gofushimi und Abte der Tempel Seirenin und Enryakuji (1321—1403) zugeschrieben wird, nennt als Künstler des Bildes Ono no Takamura (802—852), also einen jüngeren Zeitgenossen Sagas. Aber wenn gleich eine gefällige Tradition diesen hervorragenden Feldherrn, Staatsmann, Kalligraphen und Poeten auch noch mit malerischen Talenten bedenkt — Zeuge dessen viele ihm attribuierte buddhistische Bilder aus allen Perioden der japanischen Kunstgeschichte auf dem Kōyasan und in anderen Tempeln —, so haben wir doch nicht den geringsten Grund, ihm mehr als das bescheidene Maß dilettantischer Begabung zuzutrauen, das am japanischen Hofe damals wie später de rigueur war. Mit unserem Bildnisse hat Takamura jedenfalls nicht das geringste zu schaffen, denn Auffassung, Technik und Stil weisen es einem Meister der nationaljapanischen Tosaschule und der Kamakuraperiode zu, die sich etwa mit dem XIII. Jahrhundert deckt und die große Zeit der historischen Malerei und des Porträts war. Der Name des Meisters freilich läßt sich nicht einmal vermuten. Nur zwei der

aus der Geschichte bekannten Maler dieser Zeit lassen sich mit erhaltenen Porträten in Verbindung bringen. Aber weder die monumentale Größe der Komposition und die schlagende Charakteristik der Köpfe, die Takanobus (1142—1205) drei Porträte im Jingoji auszeichnet, noch die Feinheit des Aufbaus und der Bewegung, die wir an Nobuzanes (1177 bis 1265) Dichterporträten bewundern, finden wir in dem Bildnisse Sagas wieder. Unser Bild besitzt andere Vorzüge, eine Erhaltung, wie kaum ein zweites Porträt dieser Zeit, und den strahlenden Glanz der Farbe, besonders eines feurigen Korallenrot, das bald nach dem XIII. Jahrhundert verschwindet. Auch die Farben des Kleides, das mit Gold grundiert und in dem die Musterung des Gewandes golden ausgespart ist, sind von eigentümlicher Intensität. Als sicheres Werk eines der ungemein seltenen Tosameister des XIII. Jahrhunderts ist das Gemälde von um so höherem Werte, als ihre historischen Makimono nach menschlichem Ermessen europäischen Sammlungen wohl immer unerreichbar sein werden. In der geringen Zahl der japanischen Kaiserbildnisse nimmt es eine besonders ehrenvolle Stellung ein; mit dem schönen, aber arg zugerichteten Bildnis des Kaisers Goshirakawa im Myōhōin (Kyōto) zusammen wird es das älteste von allen sein.

Ein zweites, beträchtlich jüngeres Bildnis aus der Sammlung der Daimyōfamilie Hori (Abb. 152, hoch 131, breit 70,5 cm, Seide, Deckfarben) besitzt vor allem historisches Interesse. Es stellt den Prinzen Rokuson (Tsunemoto, 894 bis 961) dar, den Stammvater des Seiwazweiges der Minamotofamilie und damit auch der Ashikaga und Tokugawa, jener drei Geschlechter also, die als Inhaber des Shogunats über 550 Jahre lang die Geschicke des Inselreiches bestimmten. Bei der Zähigkeit, mit der die späteren Tosameister an dem ererbten Stil der Schule festgehalten haben, ist die Zeitbestimmung des Bildes keine leichte Aufgabe. In einer auf die Rückseite geklebten Notiz vom 15. April 1514 berichtet der Priester Seichō, daß das Bild neu montiert worden sei, was übrigens im XIX. Jahrhundert noch einmal geschehen sein muß. Das Bild würde danach nicht unbeträchtlich älter sein müssen als 1514. Sumiyoshi Hiroyuki (1754—1811), einer der letzten Vertreter der Tosaschule, schrieb es nach Kōkogwafu 11. 49 dem Takuma Eiga (um 1300), Asaoka in seinem Kogwabikō, dem Hauptwerke zur Geschichte der japanischen Malerei, S. 1447. 2157 gar dem Takuma Tameyuki (um 1230) zu; über das XV. Jahrhundert aber möchten wir keinesfalls zurückgehen.

Zwei andere Bilder gehören der zahlreichen Klasse der Priesterporträte und der buddhistischen



Abb. 153

Schule an. Das lebensvolle Bildnis des Priesters Myōe (Kōben 1173—1232), Geschenk des Herrn Generaldirektors Bode, eine Arbeit wohl des XVI. Jahrhunderts (Abb. 153, hoch 114, breit 63,5 cm, Seide, Deckfarben), geht vermutlich auf ein älteres, jetzt wahrscheinlich zerstörtes Bildnis dieses berühmten Abtes des Tempels Kōzanji zurück. Die biographische Inschrift am oberen Rande des Bildes zeichnet der Priester Genshō (Nichisei, 1623—1668), der Gründer des Zuikōji in der



Abb. 154

Provinz Yamashiro. Ein ziemlich spätes Porträt des größten japanischen Priesters Kōbōdaishi (774—835) endlich ist wohl ebenfalls nicht mehr als eine Replik eines berühmten Porträts aus dem Tōji, von dem fast jeder Tempel der Shingonsekte mindestens eine Kopie besaß.

Zu dem Aufsatz über chinesische Figurenbilder in der Nummer 8 der Amtlichen Berichte ist nachzutragen, daß der Manjusri (Abb. 117), dem die Abbildung leider wenig gerecht werden konnte, von Herrn Generaldirektor Dr. Bode, das Bild der Chao Chün (Abb. 118), von Herrn Geh. Kommerzienrat Arnhold geschenkt ist. KÜMMEL

NEUAUFSTELLUNG IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Die im Saal XXIX des Obergeschosses bisher untergebrachten italienischen Gemälde des XIV. und des frühen XV. Jahrhunderts erfreuten sich keiner Beleuchtung, die dem Studium dieser auf lichte Farbigkeit gestimmten Kunstwerke förderlich gewesen wäre. Durch Anbringung von Luxferglas schuf man Abhilfe, und da zu dieser Arbeit der Saal ausgeräumt werden mußte, benutzte man zugleich die gebotene Gelegenheit, um eine bedeutende Verbesserung in der Anlage der Heizkörper anzubringen, vor allem aber, um eine neue Aufstellung der Kunstwerke zu versuchen. In dem anstoßenden, vorher mehr als Durchgang benutzten und für vorübergehende Ausstellungen gebrauchten, in seinem Grundriß wenig günstigen Raum XXVIII, dem eine achteckige Form gegeben und damit eine größere wesentlich günstiger beleuchtete Behangfläche geschaffen wurde, sind jetzt die kleineren Bilder des Trecento untergebracht, die sich nun nicht mehr, wie in den meisten Sammlungen mit derartigem Kunstbesitz, an den Wandflächen zu verlieren scheinen, sondern sich dem Raum gefällig einfügen. In Saal XXIX hingegen fanden die zeitlich sich anschließenden Gemälde ihren Platz so, daß an der Schmalwand die früheren Bilder untergebracht, auf der einen Längswand die venetianischen, auf der anderen die florentinischen und sienesischen frühen Quattrocentisten vereinigt wurden. Der Versuch, zwischen sie eine Anzahl frühester farbiger Tonbildwerke und bemalter Stuckreliefs des Quattrocento, die bisher im Erdgeschoß aufgestellt waren, zu mischen, ergab einen weicheren Zusammenklang des Tons als die ähnliche Vermischung von Bildern und Marmorplastiken auf blauem Hintergrund in den anstoßenden Kabinetten. Der einfarbig grüne Stoff, der in beiden Räumen zur Wandbekleidung benutzt wurde, und der weniger Licht aufsaugt als der früher angebrachte stumpfrote mit Schablonenmusterung, läßt alle Farben, da er eben mit keiner von ihnen konkurriert, zu voller Wirkung kommen. Einige der gleichen Zeit angehörige Möbel und ein in Farbe wie Zeichnung gleich ausdrucksvoller oberitalienischer Gobelin verstärken die Einheitlichkeit der Raumwirkung.

PERSONALNACHRICHTEN

Der Magistrat der Haupt- und Residenzstadt Berlin hat dem Geheimen Baurat Dr.-Ing. Hoffmann mit Zustimmung der Stadtverordnetenversammlung die Genehmigung erteilt, die von dem Geheimen Regierungsrat Messel entworfenen Museumsneubauten weiter fortzuführen.

Der Abteilungsdirektor am Museum für Völkerkunde Prof. Dr. von Luschan ist unterm 13. Mai d. J. zum ordentlichen Professor für Anthropologie in der philosophischen Fakultät der hiesigen Friedrich-Wilhelms-Universität ernannt worden.

NEUE VERÖFFENTLICHUNGEN

Führer durch die Königl. Museen zu Berlin, herausgegeben von der Generalverwaltung: Das Kaiser-Friedrich-Museum. 4. Auflage. 8°. XII, 264 Seiten mit 3 Plänen. Berlin, G. Reimer, 1909. Preis geh. 50 Pf.

Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. 8. Auflage. 8°. 32 Seiten. Berlin, G. Reimer, 1909. Preis geh. 20 Pf.

Die neuere Kunst im Königl. Kupferstichkabinett. Eine Anleitung zur Benutzung der Sammlung. 8°. 61 Seiten. Berlin, G. Reimer, 1909. Preis geh. 30 Pf.

Handbücher der Königl. Museen zu Berlin, herausgegeben von der Generalverwaltung, Bd. VI: A. von Sallet, Die antiken Münzen. Neue Bearbeitung von K. Regling. 8°. 148 Seiten mit 228 Abbildungen. Preis geh. 2 M. 50 Pf.; geb. 3 M.

VERZEICHNIS DER ERWERBUNGEN IM MAI

ANTIQUARIUM

Ankäufe: Hellenistische und römische Gefäße aus Südrußland. — 3 Terrakotten aus Südrußland: komischer Schauspieler als Herakles, Eros in skythischer Tracht zu Pferde jagend, Kinderklapper mit Eros in Relief. — Große zweischnauzige glasierte Lampe aus der Gegend von Pompeji. — Bronzekopf eines Panthers vom Schmucke eines altertümlichen Kessels.

KUPFERSTICHKABINETT

Geschenk: Deutsche Schule XVIII. Jahrh. Bildnis König Friedrich Wilhelms III. Neuer Abdr. einer unvoll. Platte, Rad. (Direktor Neumann, Riga.)

Ankäufe: Paul Baum, St. Anna ter Muiden; holl. Dorf, Rad. — Otto Fischer, Ziegelei, Rad. — Alfred Graetzer, Landschaft mit Mäher; Landschaft mit weibl. Akt, Steindr. — Otto Greiner, Der Mörser, Steindr. — Peter Halm, Titelbl. für die musikal. Werke Friedrichs d. Gr., Rad. — Graf L. Kalckreuth, Brustbild eines Herrn, Rad.; Bäuerin, Steindr. — Max Klinger, 6 Randleisten aus der Brahmsphantasie, Steindr.; Menzeladresse, Rad. — Albert Krüger, Bowle, Rad.; Ed. Manet, H. — Helene Lange, Hortensien, Steindr. — Wilhelm Leibl, Lesende Bäuerin, Gronau 9, Rad. — Hans Meyer, Der Selbstmörder, Rad. — Adolf Oberländer, Satyr mit Tiger, Rad. — Emil Orlik, Karl Frenzel, Rad.; Der Angler, Steindr.; 10 Exlibris, Rad. — Josef Sattler, Spottmesse, Rad. — Karl Stauffer, Peter Halm, Lehrs 27 II, Rad. — Hans Thoma, Waldidyll, Steindr. — Albert Welti, Amor vincit, Rad.

MÜNZKABINETT

Ankäufe: Einige wichtige griechische Münzen: Goldstater Philipps V. von Macedonien; Tetradrachmon von Melos mit Gorgoneion; Drachme von Mytilene mit Apollonkopf und weiblichem Kopfe; Cistophor von Laodicea mit dem Namen des Cicero; ferner eine kleine Auswahl römischer Kaisermünzen, darunter zwei Bronzemedaillons des Commodus, eine Bronzemünze des Vespasianus mit der Darstellung des Iseum Campense und eine Bronzemünze des Elagabalus mit Opferscene vor einem Tempel.

VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Ankauf: Ein Stein mit semitischer Inschrift, aus Abde in Arabia Petraea stammend.

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

A. INDIEN

Geschenke: Ethnographika, Borneo. (Dr. Pagel.) — Photographien, Ceylon. (E. Drory.)

Ankäufe: 2 Skulpturen und 1 Silberschale, Java. — 2 Zauberstäbe, Sumatra. — Geschnitzte und bemalte Möbel, Siam. — Handschriften, Mon. — Ethnographika, Laos. — Jainaskulptur, Vorderindien.

B. OSTASIEN

Ankäufe: Ente, Fayence, Japan. — Tafel mit Inschrift, geschnitzt, China. — Kleine Henkelvase aus Bronze, China.

C. AMERIKA

Ankäufe: Kultgegenstände aus Höhlen im Huicholgebiet, westliche Sierra Madre, Mexiko. — Eine Keule von Indianerstämmen des Rio Ucayale, Grenzgebiet von Peru und Brasilien. — Fellkleider der Eskimos von Labrador.

D. AFRIKA

Überweisung: Ethnographika aus Kamerun. (Landeskundl. Kommission des Reichskolonialamtes.)

E. OZEANIEN

Überweisung: Ethnographika aus Melanesien. (Landeskundl. Kommission des Reichskolonialamtes.)

Ankäufe: Steinkeule, Deutsch-Neuguinea. — Ruder, Fächer, Schurz von den Marquesasinseln.

Geschenk: 3 Häuptlingsspeere von den Salomoninseln. (Konsul Max Thiel.)

F. ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Ankauf: 67 stereoskopische Aufnahmen.

G. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

Geschenke: Verschiedene Funde aus Prov. Posen, Insel Rügen, Belgien, Insel Melos. (Prof. Dr. Lehmann-Nitsche, La Plata.) — Grabfund aus einem Hügel bei Weddingstedt, Kr. Norderdithmarschen; Miniaturgefäß von Tivoli bei Rom. (Maler Arriens, Berlin.) — Feuersteinsachen von verschiedenen Fundstellen an den Ufern der Müritz bei Waren, Mecklenburg-Schwerin. (H. Kähler, Waren.)

H. SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

Geschenke: 6 in Sgraffitomanier verzierte Ostereier von Güns in Ungarn. (Baron von Miske.) — Melonenkrug, kleine Kanne mit Reliefs und farbig bemalter Bauernteller aus Bunzlau. (Prof. Dr. Weinitz.) — Arzneilöffel und Muskatreiber von Messing, Glas- und Tonwirtel aus Schlesien. (Maler Ad. Schlabitz.) — Silberner Behälter für Strickwolle mit Armring, filigranverziert, aus Schlesien. (James Simon.)

ASIATISCHE KUNSTABTEILUNG

CHINESISCH-JAPANISCHE SAMMLUNG

Geschenk: 3 Bände des Hsi Ch'ing Ku Chien, des handschriftlichen Originalkatalogs der Bronzesammlung des Kaisers Ch'ien Lung (1736—1796). (Prof. G. Oeder, Düsseldorf.)

Ankäufe: Chinesisches Album mit 12 Landschaften und Blumenstücken von Kaiser Hui Tsung(?), (1100—1135), Wei Hsien, Han Huang, Tai Sung, Li Fang-shu (IX./X. Jahrh.), Wang Ku, Li Kung, Han Jê-cho, Hsia Kuei, Chung-jên (XI./XII. Jahrh.), Chang Yüan, Pien Wu (XIII./XIV. Jahrh.). — Chinesischer Meister, XII./XIII. Jahrh., Landschaft. — Amida, Kwannon, Seishi, Japan, XI./XII. Jahrh. — Amida, Japan, XIV. Jahrh. — Zwei Rakan am Wasserfall, Japan, XIV. Jahrh. — Sesshū (1420—1506), Staar. — Ders., Daruma (aus seinem 83. Lebensjahre). — Sesson (1450 bis 1506), Staar. — Porträt des Prinzen Rokuson (Minamoto Tsunemoto 894—961), Japan XV. Jahrh. — Porträt des Kōbōdaishi (774—835), Japan, XVII./XVIII. Jahrh. — Daihanyakyō (Skr. Mahapradjna Sutra), 50 Rollen Text mit buddhistischen Miniaturen, aus dem Tempel Jingūji in Sumiyoshi bei Osaka. Nach der Tempeltradition von der Kaiserin Kōmyō (701—760). — 2 Holzstatuetten der Kwannon, Japan, VIII./IX. Jahrh., aus dem Tempel Kōfukuji in Nara. — Priesterstatuette, Holz, Japan, XIII. Jahrh. — Statuette eines Löwen von einer Monjūfigur, Holz, XIII. Jahrh. — 23 Fragmente von Skulpturen des VIII. und IX. Jahrhunderts, Holz und Kanshitsu, Japan. — Sammlung von 207 Holzmasken für das Nō- und Kyōgenspiel, von verschiedenen Künstlern des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Japan. — Tessai, Kopien von 105 Masken für Bugaku, Gigaku- und Kaguratänze, Holz und Kanshitsu, Originale VIII.—XII. Jahrh. — Ders., 18 Kopien von altjapanischen Skulpturen. — Räucherwerkdose, geschnittener Lack, China. — Dgl., Schwarzlack mit Perlmuttereinlagen. — Dgl., in Form einer Pflaumenblüte, China, XV. Jahrh. — Schreibkasten, Schwarzlack mit Perlmutter eingelegt, China, XVI./XVII. Jahrh. — Dgl. mit Perlmutter- und Goldeinlagen, China, XVIII. Jahrh. — Achteckiger Kasten, Goldlack, Japan?, IX. Jahrh.? — Blumenvase, Sang de boeuf, China, XVII. Jahrh. — Teeschale, »Temmoku«, China, XV./XVI. Jahrh. — 14 Teeschalen der Gattungen Totoya, Sobaido, Gohon Hansu, Kiirabo, Shuko Seiji, Koirabo, Komogai, Ido, Aoido, Kohiki, Hakeme, Egōrai. Korea. — Flasche, »Mishima«, Korea. — Chatsubo, Seto; dgl., Shigaraki. — 27 Chawan der Gattungen Karatsu, Hagi, Shino, Yatsushiro, Fukakusa, Shiga, Akahada, Mizoro, Goroshichi, Kintarō, »Ninsei«, Kōetsu, Nonko, Ichigen, Sanyū, Ryōnyū, Ichinyū, Sōnyū, Raku, Eiraku. Japan. — 54 Chaire der Gattungen Seto, Kiseto, Shunkei, Shunbei, Shumpaku, Kichibei, Kinkwazan, Karamono, Tampa, Iga, Jōsa, Satsuma, Bizen, Shidoro, Oribe, Raku, Zeze, Takatori, »Ninsei«. Japan. — Chaire, »Shimamono«; dgl. Karamono, Namban. — Mizusashi, Shino, Japan, XVII. Jahrh. — Schüssel Oribe, Japan, XVIII. Jahrh. — 4 Kōgō der Gattungen Oribe, Kūchū, Zoroku. Japan, XVII/XVIII. Jahrh. — Kōrō, Kiseto. Japan, XVII. Jahrh. — Prähistorische Bronzeglocke (Dōtaku), gefunden beim Dorfe Yasu, Prov. Ōmi, Japan.

KUNSTGEWERBEMUSEUM

Geschenke: Lackdose, XVIII. Jahrh.; Porzellanfigur »Die Malerei«, Berlin um 1790. — Meißener Porzellanschüssel. (J. Rosenbaum, Frankfurt a. M.)

NATIONALGALERIE

Ankauf: G. Schönleber, »Quinto al mare«, Ölgemälde.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.



